

ROQUE DE BALDUQUE, JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ
“EL VIEJO” Y PEDRO DELGADO: DOCUMENTO
INÉDITO DEL ANTIGUO CONVENTO DE SAN PABLO
DE SEVILLA.

FERNANDO GARCÍA SÁNCHEZ
Archivo General de Indias, España

Resumen.

Pedro Téllez Girón, III conde de Ureña, y su esposa, doña Mencía Pérez de Guzmán, hija del III duque de Medina-Sidonia, fundaron una capellanía en el convento de San Pablo de Sevilla para establecer allí sus sepulturas en el altar mayor y concordaron para la dotación el retablo mayor, rejas, vidriera y filacteria. Doy a conocer las condiciones de los dos proyectos para el retablo mayor y rejas de esta capilla Mayor por el pleito que mantuvieron el Condestable de Castilla y el convento dominico de San Pablo. Roque de Balduque, Juan Bautista Vázquez “el Viejo” y Pedro Delgado.

Palabras clave.

Retablo, Mencía de Guzmán, convento, capellanía, sepultura, altar mayor, rejas.

ROQUE DE BALDUQUE, JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ “EL
VIEJO” AND PEDRO DELGADO: UNPUBLISHED DOCUMENT OF
THE OLD CONVENT OF SAN PABLO OF SEVILLE.

Abstract.

Pedro Téllez Girón, III count of Ureña, and his wife, doña Mencía de Guzman, daughter of the III duke of Medina-Sidonia, founded a chaplaincy in the convent of San Pablo of Seville to establish there their graves in the main altar and agreed for the endowment, the altarpiece, bars, stained glass and the phylactery. I make known announce the conditions of the two projects for the main altarpiece and the bars of this chapel by the lawsuit that kept the Constable of Castile and the convent dominicans of San Pablo. Roque of Balduque, Juan Bautista Vázquez “the Old” and Pedro Delgado.

Keywords.

Altarpiece, Mencía de Guzmán, convent, chaplaincy, grave, altarpiece, bars.



Introducción.

Los dominicos llegan a Sevilla acompañando a Fernando III en la conquista de la ciudad. Este convento de San Pablo El Real era el más importante de los varones de la ciudad y su fundación data de fines de 1248 o comienzos de 1249. En magnificencia y poderío fue el primero de todos los conventos¹. Conjuntamente, existe una amplia documentación elaborada de ordinario por los Cronistas dominicos de los siglos XVI al XVII que recogen y reflejan el grado de aprecio y consideración que, dentro de los conventos, se tenía con los frailes que desempeñaban funciones y cargos inquisitoriales².

En cuanto al retablo mayor realizado por Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, conocemos que estaba ubicado en el presbiterio poligonal de la nave central, como la mayoría de parroquias sevillanas levantadas en el siglo XIV³. Tras el derrumbe de buena parte de la iglesia medieval en 1691, los dominicos comienzan la reconstrucción del templo y, lamentablemente, este retablo fue quitado, según González de León en 1700, y arrojado a las llamas. Pues los dominicos quisieron dotar al convento de un nuevo retablo más acorde con los gustos imperantes en la ciudad en ese momento⁴. Hasta ahora, conocíamos poco de este retablo mayor del convento dominico de San Pablo, sólo que tenía un Calvario, la Visitación y la Conversión de San Pablo⁵.

Entre los siglos XVI y XVII las familias Velasco, Guzmán y Girón acordaron relaciones matrimoniales entre sus principales hijos. Don Pedro Girón, III conde de Ureña, casó en 1506 con doña Mencía Pérez de Guzmán; ambos tuvieron que pedir una dispensa papal de consanguinidad, necesaria para instituir el vínculo matrimonial entre primos, al poco tiempo se efectuaron las velaciones. Mencía de Guzmán llevaba de dote cuando se casó la suma de cuatro millones de maravedíes⁶ y, al morir sin descendencia en 1513 don Enrique de Guzmán, duque de Medina Sidonia, dejó en su testamento por heredera universal a su hermana Mencía de Guzmán. Su marido Pedro Girón, cuya codicia por el ducado no cesaba, ocupó militarmente Medina Sidonia con 3.000 hombres e hizo una intentona sobre Sanlúcar, pero hubo de ceder. Mencía de Guzmán eligió el convento dominico de San Pablo de Sevilla para establecer patronazgo y capellanía, instituyendo en la capilla Mayor el lugar de enterramiento de su familia a la muerte de don Pedro Girón el 25 de abril de 1531. Esta familia tenía otorgada una cédula por el Maestro General de los dominicos, fray Juan Fenario⁷, para que pudieran ser enterrados todos los familiares en cualquier convento de esta orden⁸.

Pleito por las rentas de esta capellanía. Bernardino de Bique, Alonso de Almilla y Alonso Méndez priores del convento de San Pablo.

¹ Larios, 2016: 91-112. Roda, 2016: 193-232.

² Larios, 2005: 81-126. Roda, 2016: 193-232.

³ Torres, 1952: 169.

⁴ Fernández, 2008: 88-104-106.

⁵ Pacheco, 1990: 500.

⁶ Galán, 1988: 59-65.

⁷ El Maestro General Juan Fenario hizo a los duques de Medina Sidonia una visita de cortesía y pleitesía en su alcázar de Niebla; el 15 de junio de 1534 les dio una carta de privilegio, que en sustancia puede considerarse como un pre-patronato. En cuanto a la motivación del patronato, todos los documentos insisten en declararla: se otorga por ser los duques de Medina Sidonia “parientes” del Fundador de la Orden. Ver en, Huerga, 1992: 118-119.

⁸ Archivo Histórico de la Nobleza, Toledo (AHNobleza), Frías, C. 1404, D. 28, s/f. *Carta de Fr. Juan Fenario hizo Gentil del Orden de Predicadores de Hermandad y participación del sufragio, animas y penitencias a la Señora doña Mencía y a su hija.*



Fig.1. Retablo Mayor de Santa Ana en Fregenal de la Sierra (Badajoz).

Del matrimonio entre don Pedro Girón y doña Mencía nació una única hija llamada María Girón de Guzmán, señora de Gandul y Marchenilla, que casó con Íñigo de Tovar y Fernández de Velasco, Grande de España, caballero de Santiago (1535) y Camarero Mayor del Rey. A la muerte de María Girón y de su hija Juana Mencía de Tovar, quedó como heredero universal de todos los bienes Íñigo de Tovar, que tuvo que cumplir con las obligaciones del patronazgo que Mencía de Guzmán había acordado con el convento de San Pablo de Sevilla. Por ello, se obligó a pagar 200 ducados de renta perpetua como dotación anual al convento sevillano para la construcción de la capilla Mayor con las sepulturas de Mencía de Guzmán y su marido Pedro Girón. Tal como había quedado expresado en su testamento y en la escritura otorgada en Sevilla el 19 de marzo de 1541 entre el convento de San Pablo y Bartolomé de Basurto, albacea de doña María Girón de Guzmán que decía: *“Digo que por quanto mi Illma. Señora duquesa doña Mençia de Guzmán condesa que fue de Ureña mi señora en su testamento e postrimera voluntad eligió por sepultura y así para el Illmo señor duque don Pedro Girón su marido, conde que fue de Ureña y mi señor, fundó la capilla mayor del monasterio de san Pablo de la orden de santo Domingo de la ciudad de Sevilla y el prior frailes e convento del dho monasterio se habían antes concertado conçederle dar la dha capilla para sus enterramientos con ciertas condiçiones e dotaçión”*⁹.

Además, doña María Girón de Guzmán había dejado la suma de cincuenta mil maravedís como renta perpetua del quinto de sus bienes para la dotación de la capellanía de que gozaría el convento de San Pablo cuando estuviera el cuerpo de la marquesa depositado allí. Y en vista de que la obra debía costearse toda con el dinero de las cuentas de este patronato, empezó a existir entre los frailes y don Íñigo un gran malestar porque: *“a causa de estar el cuerpo de la dha señora marquesa depoçitado en la iglesia colegial de la villa de Berlanga se*

⁹ AHNobleza, Frías, C. 411, D. 1-3, f. 1r. *Pleito seguido entre Íñigo de Tovar Fernández de Velasco, V Condestable de Castilla, en nombre de su mujer María de Girón, difunta; contra el Monasterio de San Pablo de Sevilla, sobre la construcción de una capilla y retablo para los sepulcros de Mencía de Guzmán.*

le han dho e han de decir allí las misas en memorias, con el abad e cabildo de la dha iglesia se convino el dho señor marques sobre la paga de las dhas memorias durante el dho año e no era justo que pagándose allí tan enteramente se pagase por otra parte en el dho monasterio, no se habiendo dho en él las misas e memorias, e así ninguna sean çierta, que por quattro años siguientes del día que el dho monasterio a de començar a gozar de la dha dotación se descuenten y rebatan en cada un año de los dbos quattro años al dho monasterio diez mil maravedies¹⁰”.

Ante estos hechos, fray Bernardino de Bique interpuso un pleito en 1551 para probar ante la Justicia que Iñigo de Tovar había incumplido las obligaciones contraídas en el testamento de su esposa. Pues desde 1541 en que se firmaron las escrituras, no habían comenzado las obras en la capilla Mayor del convento. Después, a la muerte de María Girón, Iñigo de Tovar firmó una escritura en Burgos en 1554 con fray Bernardino de Bique¹¹, prior del convento de San Pablo de Sevilla, en la que se comprometía y obligaba a pasar dentro de seis meses los cuerpos de doña María Girón, doña Mencía de Guzmán y doña Isabel y Leonor, sus hijas, que estaban depositadas en la capilla del Capítulo del convento de San Pablo. Al cabo de cinco años fray Alonso de Almillá, siendo prior del convento, concertó en 1559 con Roque de Balduque la ejecución del retablo mayor y las condiciones del proyecto, quedando a la espera del pago por parte del Condestable.

Pero prosiguieron años de demandas y falleció Roque de Balduque en 1561 sin poder ver cumplida su obra. En el transcurso de este tiempo fray Alonso Méndez, nuevo prior del convento de San Pablo, prosiguió en 1568 el proyecto para terminar la capilla Mayor y volvió a presentar una nueva demanda contra el Condestable porque: *“esta obligado de acabar todo lo que falta por hacer en la capilla mayor del dho monasterio que la duquesa doña Mencía de Guzmán condesa que fue de Ureña como pago de su enterramiento y del duque don Pedro Girón su marido y asimismo se obligo dentro de seis años de hacer retablo y reja y vidrieras y filacterias y darlo todo acabado[...] y que el dho condestable no solamente no lo había acabado en el dho termino pero ni aun lo ha comenzado y que para hacerlo y acabarlo como conviene conforme a la calidad del monasterio y de las personas que en la dha capilla están enterradas serán menester más de veinte y çinco mil ducados¹²”.*

Después de esta prolongada demanda, el 20 de agosto de 1571, el teniente Maldonado pronunció sentencia definitiva de este proceso y de lo alegado por ambas partes: *“Fallo que debo de condenar y condeno al dho don Iñigo de Tobar y de Velasco Condestable de Castilla a que en çinco días primeros siguientes de la data en orden de esta mi sentençia ponga y deposite en uno de los bancos públicos de la çidad, onze mil ducados que valen quattro çientos y çiento y veinte y çinco mil maravedies para que con ellos el dho prior, frailes y convento de san Pablo de esta çidad hagan el retablo, reja y vidrieras y filacterias convenido en la demanda de este pleito, en la capilla mayor del dho convento contando que en el dho retablo se gasten quattro mil ducados y en la dha reja çinco mil ducados, y en las dhas vidrieras y filateras dos mil ducados, y si alguna cosa los dbos prior frailes y convento gastaren menos en el dho retablo, rejas, vidrieras y filacterias o en cualquier cosa de ello vuelvan e restituyan al dho Condestable lo que así gastare menos de los dbos onze mil ducados¹³”.*

No hubo un acuerdo con la sentencia dictada en un primer momento y se volvieron a reiterar los argumentos declarados anteriormente, exponiéndose nuevas razones. Pero el Condestable, consciente del deber que tenía contraído con los frailes y la vinculación histórica que unía a su linaje familiar con dicho convento, convino acabar con este pleito. Y así que se llegó a un acuerdo para ejecutar la capilla Mayor por una cantidad menor: *“todos los dbos ofiçiales se vinieron a resolver que harían el dho retablo por quattro mil ducados y dieron nombre de*

¹⁰ AHNobleza, Frías, C. 411, D. 2, f. 1v.

¹¹ Bernardino de Bique fue una persona activa y bien relacionada dentro del ambiente cultural de la ciudad de Sevilla. El 2 de enero de 1564 en la iglesia de San Benito de Sevilla intervino fray Bernardino de Bique en la ceremonia de casamiento entre don Fernando Enríquez de Ribera y doña Juana Cortés. Ver en, González, 1969: 36.

¹² AHNobleza, Frías, C. 411, D. 3, f. 4r.

¹³ AHNobleza, Frías, C. 411, D. 3, f. 20r.

ello al Condestable su parte el qual respondió que era muchos ducados y que él no lo daría y en fin se vinieron a resolver los frailes con el Condestable que diese dos mil e quinientos ducados para el retablo¹⁴”.

Por último, para la terminación de esta capilla Mayor, el Condestable había creado desde años atrás en las obras que estaban bajo su cargo un sistema de trabajo que no dejaba nada al azar. Se trataba esencialmente de la creación de un organigrama independiente en cada obra; para ello se nombraba un cobrador, un mayordomo, un contador o pagador y un maestro al mando de las funciones constructivas. Unos años después de terminarse las obras don Iñigo Fernández de Velasco redactaba su testamento, el 20 de enero de 1584, y moría un año más tarde. Por este documento conocemos su intención de concluir las obras del monasterio de Paredes Albas en Berlanga de Duero y la capilla de San Pablo de Sevilla, donde debía trasladarse el cuerpo de su mujer, entonces depositado en la colegiata soriana¹⁵.

Primeras condiciones para realizar el retablo mayor del convento de San Pablo de Sevilla: Roque de Balduque.

Fray Alonso de Almillá, prior del convento de San Pablo entre los años 1559 y 1560, concertó con Roque de Balduque el primer diseño del retablo mayor en 1559. Por estas fechas tenemos conocimiento que Balduque trabajaba junto a Bautista Vázquez en el retablo mayor de la Catedral de Sevilla y residía en la ciudad desde 1534. Este retablo del convento de San Pablo tenía las siguientes dimensiones: 62 palmos de vara (12,95 m.) de altura por 45 palmos de vara (9,4 m.) de anchura. La madera de la mazonería del retablo sería de borne de Flandes y la talla de la imaginería de pino de Segura sin nudos y, si no fuera posible, de cedro de Indias. La planta del retablo era envolvente de forma ochavada y su estilo de transición, con claro gusto romanista como la obra de Gaspar Becerra en la Catedral de Astorga. El esquema general era de tres calles, entrecalles, tres cuerpos y remate. La introducción de entrecalles marca ya el predominio del concepto arquitectónico frente al ornamental y, por su valor ornamental y arquitectónico, tenía ya claras influencias de los tratados arquitectónicos, en particular de Serlio. Sobre un sotabanco de mármol o piedra blanca tomaba asiento el retablo, encima se levantaba un banco donde iban labradas seis historias, tres a cada lado y en medio, una custodia para guardar al Santísimo Sacramento, decorado con niños arrimados a las columnas y revestidas de tallas de arriba abajo con labores de grutescos, putti, frutas y lienzos con festones.

Los órdenes del retablo eran dóricos, jónicos y corintios con las columnas estriadas y cornisa, friso y arquitrabe. El remate final de orden compuesto con un nicho central enmarcado por columnas laterales, con tondos y profetas que portaban escudos. Los artesanos iban engalanados con serafines y florones. Las molduras altas y bajas talladas con follajes, óvalos, denticulos y cuentas al modo romano. Todo conforme a la traza y las unidades narrativas de las historias, ordenadas en encasamientos organizados en cuerpos y calles con cada orden estableciendo el nuevo lenguaje clasicista. Estos siete repartimientos o encasamientos ubicaban unas historias labradas en bulto redondo, que daban el sentido narrativo al retablo. Las artesas laterales labradas con ricas labores de grutescos decorados al modo romano y en la parte alta de estos artesones una decoración a base de molduras, serafines y florones. Asimismo, en los registros centrales y en los laterales iban esculpidas historias sagradas en alto relieve a gusto del prior. En las entrecalles diez figuras en alto relieve con los trasplares labrados de talla menuda y decorados con grutescos, seres vivos y “*cosas honestas*” en correspondencia con sus columnas y molduras entalladas con follajes y óvalos.

Roque de Balduque desarrolló su actividad fundamental en Sevilla en los últimos años de su vida; es decir, en el período de 1555-1560¹⁶. En este primer diseño abandona

¹⁴ AHNobleza, Frías, C. 411, D. 3, f. 21r.

¹⁵ Alonso/De Carlos/Pereda, 2005: 174-178.

¹⁶ Azcárate, 1958: 253.

decididamente el gusto plateresco, incorporando el repertorio ornamental cuatrocentista y organizando racionalmente el espacio, haciendo uso del código arquitectónico clásico con columnas, basas, entablamentos, frisos, etc. Balduque introdujo la combinación estructural de calles y entrecalles en 1551 en el retablo mayor de la parroquia de Santa María la Mayor de Cáceres, dando un cierto sentido de ampulosidad conseguido fundamentalmente por la atrevida manera de componer y por la alta expresividad de las figuras¹⁷. También, como señala el profesor Recio¹⁸, sea obra de Balduque el retablo mayor de la parroquia de Santa Ana (fig.1) en Fregenal de la Sierra (Badajoz) y, si es cierto, no hay dudas que estamos en la última etapa artística de Balduque que culmina con este proyecto del convento de San Pablo.

Por último, en este primer diseño del retablo mayor del convento de San Pablo existió una posible influencia de sus promotores por el nuevo gusto humanista y por la implantación del romanismo renacentista castellano. En tal caso, puede ser que el Condestable y su mujer modificaran o introdujeran cambios en estas primeras trazas. Recordemos que María de Velasco mandó hacer en 1551 el retablo de Santa Clara de Briviesca, que contrató con Diego Guillén y terminó Pedro López de Gámiz. Esta obra romanista debe considerarse deudora del retablo de Astorga, pues el contrato con Gámiz y el Condestable se firmó el 2 de marzo de 1566 y se concluyó en 1570. Por lo tanto, si importante fue el retablo astorgano para la configuración del Romanismo, no cabe duda que el éxito y la difusión del modelo por el resto del país radica en los colaboradores de Becerra en tan magna empresa, que copiaron en sus obras trazas e imágenes¹⁹. Este influjo de los seguidores romanistas de Becerra ya se dejaba sentir en Sevilla por la llegada de nuevos escultores castellanos y que van a cultivar un concepto heroico de las formas derivado de la plástica de Miguel Ángel²⁰, y en este contexto transitivo del eclecticismo del segundo cuarto del siglo XVI al Romanismo, inicia Balduque esa búsqueda del naturalismo en constante transformación que pudo verse plasmado en este retablo.

Las condiciones definitivas del antiguo retablo mayor del convento de San Pablo de Sevilla: Juan Bautista Vázquez El Viejo.

La llegada a Sevilla de Juan Bautista Vázquez²¹ coincide con el fallecimiento del entallador flamenco Roque de Balduque. La primera noticia que tenemos de Vázquez en Sevilla es referente a su contrato para terminar el retablo de la Cartuja de las Cuevas el año 1561²². Las condiciones para el definitivo retablo mayor del convento de San Pablo estuvieron firmadas por Antonio Alfán, Hernán Ruiz II, Juan Bautista Vázquez. En cuanto al sistema de contratación para la realización de estos trabajos, se requería la firma del Provincial de la Orden y la aprobación del prior del convento que firmaba el contrato. Este retablo se concertó en 1564 y quedó terminado ocho años más tarde, siendo prior fray Alonso Méndez. Vázquez realizó este retablo mayor y tenía las siguientes dimensiones, condicionadas por el espacio del testero que ocupaba la capilla Mayor: 51 pies de vara de medir (14,18 m.) de altura hasta la punta del remate donde estaba la caja que contenía el Calvario, y de ancho con el vuelo de las molduras 34 pies de vara de medir (9,45 m.). La madera para la mazonería y la talla de borne de Flandes, toda la imaginería de las historias y figuras de pino de Segura. La planta del retablo era envolvente, de forma ochavada adaptada a los paños de la capilla Mayor. El retablo estaba organizado arquitectónicamente sobre un banco, tres cuerpos y ático. En sentido vertical lo jalonaban tres calles y dos

¹⁷ Torres, 1981: 307.

¹⁸ Halcón/Herrera/Recio, 2009: 90-95.

¹⁹ Vélez, 1992: 10-22.

²⁰ Roda, 2010a: 277.

²¹ Hay una amplia bibliografía sobre Juan Bautista Vázquez que han contribuido a conocer más la figura de este gran artista. Porres, 2014; Gila/Herrera, 2010; Estella, 1991; Halcón/Herrera/Recio, 2009; Palomero, 1983.

²² Estella, 1990: 11.

entrecalles con columnas de orden corintio decoradas con niños, festones, serafines, y cosas naturales y *honestas*. Encima del banco, a cada lado, iban labradas dos historias y en medio de la calle central, la custodia tallada y adornada. Sobre este banco se levantaban tres cuerpos con calles y entrecalles separadas por columnas corintias, guardando medidas proporcionadas y rematadas de tondos, veneras, niños y festones. Los nueve encasamientos del retablo alojaban unas historias en relieve realizadas por Bautista Vázquez y acordadas con el prior. En la venera alta de en medio iba una talla de Dios Padre dando la bendición con decoración de niños, nubes y serafines. Situado en el ático culminaba la salvación con el Calvario. Las catorce cajas de las entrecalles contendrían imágenes de apóstoles y santos en bulto redondo. El léxico arquitectónico del retablo estaba formado por columnas, todas ellas estriadas en su fuste y voladas. Además, los traspilares, capiteles, basas y los repartimientos de los intercolumnios debían realizarse de buena talla. Por último, este proyecto incluía una cláusula por la que todo lo que aumentase de ancho y alto este retablo, con respecto a lo concertado con Balduque, debía de pagarse de más.

La realización del retablo se contrató por dos años, con lo que estamos ante una gran obra. De este desaparecido retablo mayor conocemos por el profesor Hernández Díaz la pertenencia a él de la Virgen de las Fiebres, concertada por Bautista Vázquez en 1564-65²³. También, Hernández Díaz y Palomero²⁴ vinculan a este retablo el Cristo “Crucificado de los Pobres” (155 cm.), fechado en 1577 de la sacristía que formaría parte del Calvario que coronaba el ático de dicho retablo. Además, del Dios Padre bendiciendo en la venera alta, Pacheco²⁵ menciona en su libro dos esculturas que pertenecían a este retablo; una, la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel y la otra, la Conversión de San Pablo, cuando hace referencia al pintor Antonio de Alfán y a detalles de su policromía.

Este retablo mayor introduce ya ese protagonismo de la arquitectura, que hasta el momento había jugado un discreto papel como mero marco de las imágenes, para convertirse en la gran articuladora del retablo²⁶. Vázquez junto a Hernán Ruiz, el tracista, introduce una interpretación nueva en este diseño basada en los tratados italianos del Renacimiento como el de Serlio. Una tendencia muy definida *la palladiana* o *serliana*, tan clásica como innovadora, enraizada en los ambientes locales con la actividad de Hernán Ruiz II y los escultores salidos del taller de Vázquez el Viejo²⁷. Vázquez fue un idealista en el que predominó la corrección y la belleza formal que ha de distinguirse fundamentalmente en los temas suaves, amables en su expresivismo, reafirmando una directriz ya iniciada anteriormente y que ha de mantenerse en el barroco sevillano²⁸.

En este retablo está presente el uso en todos los cuerpos del orden corintio diseñado conforme a la gramática de Vignola, por ser el más vistoso y decorativo de todos a causa de su carácter floral²⁹. Por último, cuando Vázquez ejecuta este retablo mayor de San Pablo de Sevilla, está en la plenitud de su carrera, que abarca los años 1560-1580, donde se observa una frenética actividad artística que culminará con la colosal obra del retablo mayor de la parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba) que contrata en 1572, y que debió de terminar hacia 1580, contando con la colaboración de Jerónimo Hernández³⁰. Ambos, maestro y discípulo, dominaban el dibujo y estaban mejor dispuestos y cualificados para disipar cualquier duda y allanar toda dificultad en cuanto a problemas relacionados con la proporción, la anatomía o la perspectiva³¹.

²³ Hernández, 1980: 203-236. Hernández, 1947: 41-55. Hernández, 1951: 26.

²⁴ Palomero, 1983: 174. Hernández. 1951: 36. Fernández. 2008: 127.

²⁵ Pacheco, 1990: 500.

²⁶ Halcón/Herrera/Recio, 2009: 109.

²⁷ Luque, 2008: 143-189.

²⁸ Azcárate, 1958: 323.

²⁹ Rodríguez, 1992: 18.

³⁰ Azcarate, 1958: 324. Halcón/Herrera/Recio, 2009: 108-110.

³¹ Roda, 2010a: 285.

Policromía del retablo y vidrieras de la capilla Mayor: Antonio Alfán y Sebastián de Pesquera.

Antonio de Alfán era un viejo conocido en el convento de San Pablo³² y fue el artífice de la policromía de ambos diseños de este retablo mayor y se comprometió a entregarlo, dorado, estofado, encarnado y pintado. Vázquez imponía su criterio en la policromía de sus obras, usualmente recubiertas de motivos decorativos de filiación renacentista y con abundante presencia de los tonos dorados. Probablemente, Alonso de Alfán trabajaría junto a su padre, pues en 1587 fue el primero que añadió perspectivas, figuras y otras cosas a los bajos relieves cuando los estofaba³³. En cuanto a la policromía, se da buena cuenta en la transcripción íntegra del apéndice documental y contamos con una abundante documentación de la técnica. Cuando Antonio Alfán realizó esta obra, su pintura había evolucionado por estas fechas creando un estilo personal y perfectamente reconocible³⁴ en la policromía de sus imágenes cuando estaban terminadas e identificamos ese realismo, esa tendencia connatural y recurrente del arte hispano que se consigue en gran medida por la imitación de las estofas o telas y de las carnes al óleo³⁵. La buena talla unida a la policromía buscaba ese efectismo sentimental que acercara la obra al espectador. Era sumamente importante la intervención del pintor-dorador en este último proceso del acabado definitivo de la obra. El pintor tenía que adaptarse a la escultura, sin modificarla ni tratar de desvirtuarla ni con intención de mejorarla, sólo pintando las vestiduras y los fondos de relieve haciendo abstracción de la talla³⁶.

En cuanto a las vidrieras, los frailes del convento de San Pablo contrataron a: *“Pesquera para las vidrieras”*³⁷. Sebastián de Pesquera, de origen flamenco y activo en Sevilla entre 1559 y 1582, estuvo encargado de algunas reparaciones de vidrieras antiguas de la Catedral de Sevilla, pero con la llegada del flamenco Vicente Menardo se truncaría su carrera artística, quedando relegada a trabajos de poca entidad³⁸. La ejecución de estas vidrieras del convento dominico supuso para Pesquera cierto reconocimiento donde expresar todo su quehacer artístico. Por el profesor Gómez Sánchez conocemos que, el 30 de octubre de 1570, Pesquera realizó para el clérigo Martín de la Vega, beneficiado y mayordomo de la parroquia de San Nicolás de la Villa de Córdoba, un encargo de cuatro vidrieras en las que se combinaba la iconografía de santos, historias y decoración de grutescos y festones. Por la fecha en que realiza este encargo, podemos conjeturar que estaría a punto de ejecutar las vidrieras del convento de San Pablo que, estilísticamente, guardarían algún parecido con ellas y cuyo estilo fue el de los romanistas flamencos, evolución que alcanzan hasta finales del tercer cuarto del siglo y que se impone definitivamente en la vidriera, con grandes composiciones plenas de movimiento y de gran efecto plástico³⁹. Ahora interesa más el tema iconográfico expuesto en la vidriera, y no tanto el simbolismo de la luz que se proyectaba en la capilla con efectos persuasivos. Esta presencia iconográfica por parte de la nobleza de elementos decorativos del linaje familiar en forma de escudos y blasones se sumaba a ese papel ostentoso y propagandístico que vivía la ciudad en ese momento. Por ello, en la capilla mayor debían ir: *“seis vidrieras y para haçerlas como conviene con su imaginería e con las armas de los dbos duques serán neçesarias más de dos mil ducados”*⁴⁰.

Asimismo, este humanismo venía a dar a la élite una de las pocas cosas que podía acrecentar la distinción, el género superior de vida que era propio de su rango, una cultura

³² Roda, 2010b: 73-101.

³³ Herráez, 1929: 271.

³⁴ Gómez, 2013: 49-68.

³⁵ Echevarría, 1991: 4.

³⁶ Martín, 1985: 47.

³⁷ AHNobleza, Frías, C. 411, D. 3, f. 12r.

³⁸ Gómez, 2009-2010: 5-26. Pérez, 2006: 249.

³⁹ Nieto, 1970: 12-13.

⁴⁰ AHNobleza, Frías, C. 411, D. 3, f. 15r.

íntegra y, sin embargo, enormemente flexible⁴¹. En cuanto a las vidrieras, puede afirmarse que en España, hasta las últimas décadas del siglo XVI, la iluminación coloreada y cambiante que proporcionaba un sentido oscurecido y trascendente a los interiores funcionó como una idea general de la arquitectura⁴², el simbolismo de la luz y la estructura iconográfica encuentran aquí su forma de identificación⁴³. Por último, las veinticuatro filacterias que portaban escudos junto a la iconografía de los relieves históricos del retablo fueron proyectadas por el prior del convento.

Condiciones de los dos proyectos de rejas para la capilla Mayor. Pedro Delgado.

Pedro Delgado concertó en 1559 un primer proyecto de reja que cerraba el arco de acceso a la capilla Mayor, y *“al pie del dho modelo esta firmado del prior del dho monasterio y de Pedro Delgado rejero”*⁴⁴. A partir del segundo tercio de siglo XVI, se producen cambios fundamentales definitivos de la rejería del pleno renacimiento que encontramos en las condiciones de los dos proyectos, uno del monasterio y otro del Condestable. Las rejas se estructuraban como un verdadero cuerpo arquitectónico, presentando todos los elementos de una fachada clásica, desde los soportes hasta la cornisa⁴⁵. Ambas rejas se componían de un pretil o banco con dos cuerpos compartimentados en tres calles, una puerta central de acceso y una crestería como remate.

El primer diseño debía hacerse de manera que cerrara el arco de toda la capilla Mayor con las siguientes condiciones: una altura de 36 pies de vara (9,72 m.) y anchura de 29 pies de vara (7,83 m.), que correspondieran a las medidas de los muros que cerraban la capilla. El pretil, donde iba asentada la reja, estaba dividido en calles de pilares que tenían 3 pies de vara. Los segundos pilares eran los principales con 9 pies de vara. Encima de estos pilares principales iba un friso, cornisa y arquitrabe y, en la parte baja, un banco con 0'5 pies de vara. Los pilares que iban encima del friso, tenían 5 pies. El segundo y tercer orden tenían su friso, cornisa y arquitrabe con 1'5 pies, encima la cuarta orden de pilares con 4 pies y el friso, cornisa y arquitrabe con 2'5 pies y a los 36 pies de altura el remate con la coronación. Los frisos que componían el entablamento del segundo y tercer orden de la reja serían calados y transparentes. Pero el friso del primer cuerpo no podía ser calado, por las pequeñas dimensiones que tenía. Los tondos iban encima de las dos hojas de la puerta central y a los lados del segundo friso llevaban unas historias a voluntad del prior del monasterio. La coronación, historias, frisos y arquitrabes debían ir a dos registros simétricos de su eje central muy bien labrados. Por último, el maestro rejero debía hacer un dibujo del modelo del pilar de la reja en una tabla como acordaron en la firma el prior y el escribano que pagaba la obra.

El segundo proyecto de reja para la capilla Mayor fue presentado por el Comendador Melchor en nombre del Condestable en 1564 y tenía las siguientes condiciones. Las medidas de las rejas eran de 29 pies de vara (7,83 m.) de ancho por 12'5 de varas (10,45 m.) de alta que son 37'5 pies de vara hasta la punta de la coronación de la reja. Las rejas tenían dos cancelos con sus arquitrabes, frisos y cornisas, que se repartían de esta manera; sobre una peana de piedra iba asentada las rejas que tenían 0'5 vara que era 1'5 pies. Los pilares y columnas del primer orden cargaban sobre la peana de piedra de 12 pies de alto y el arquitrabe, friso y cornisa que cargarían sobre los dichos pilares de 2'5 pies de vara (0,69 m.). Los pilares del segundo orden eran de 10 pies (2,7 m.) de alto y el arquitrabe, friso y cornisa que cargaba sobre la segunda orden de 3 pies de vara (0,8 m.) repartidos en proporción. Ambos frisos, alto y bajo, eran transparentes con sus follajes a lo romano y a ambos lados de los frisos sus tondos, no con imágenes de profetas, sino de santos de la

⁴¹ Rico, 1993: 50.

⁴² Nieto, 1998: 208.

⁴³ Nieto, 1989: 151.

⁴⁴ AHNobleza, Frías, C. 411, D. 3, f. 14r.

⁴⁵ Mata, 2001: 101.

orden de Santo Domingo. La reja debía sustentarse con cuatro columnas de buenas almas interiores y diseñadas con buen grosor para soportar el peso. Los balaustres mayores y menores debían tener el grosor que determinaba una buena obra y, en relación a su altura, debían repartirse con botones, nudos o anillos, dos entre las mazorcas y la basa para que quedaran más proporcionadas y menos desnudas. Todos los balaustres, basas y botones iban dorados y estañados en la ciudad de Sevilla. El coronamiento tenía de alto 8'5 pies de vara (2,29 m.) al remate, justamente hasta la cabeza de los niños, y desde allí subía la cruz. La puerta de la reja tenía de hueco 8 pies de vara (2,16 m.) y quicios con sus codillos para que se pudiera arrimar cuando se abriese con un cerrojo y una cerradura con dos llaves. Los bolindres o huecos de las paredes donde entraban las traviesas de la reja en la pared estaban recogidos con yeso para sustentarla. La reja tenía en su conjunto 52 balaustres y 4 columnas en la primera orden y en la segunda orden, otras tantas. En las condiciones de este proyecto se especificaba que no debía utilizarse la hoja de Milán *por ser trabajo baladí*, sino que debía estar hecha con herraje vizcaíno o de *gente de la tierra*. Esta cláusula era muy variable, pues en determinadas ocasiones era el propio rejero el que se encargaba de contratar el material que posteriormente iba a utilizar⁴⁶.

En ambos diseños las rejas se estructuraban como retablos en calles con elementos de separación verticales con sus pilares y dos cuerpos, el inferior de mayor altura con la puerta en la calle central y el cuerpo superior decorado con elementos de separación horizontal, entablamentos, arquitrabes, frisos y cornisas. El elemento característico de las rejas del Renacimiento es el balaustre. Sagredo atribuye su creación a Cristóbal de Andino, aunque algunos investigadores se la atribuyen a fray Francisco de Salamanca⁴⁷. El balaustre será la antítesis de la barra gótica en la que se encontraban las huellas del martillo del herrero, que trabajaba el hierro dándole la forma que su misma esencia le pedía, mientras que el maestro del renacimiento domina la materia haciendo con ella cuanto su fantasía le sugiere, sin limitación, trabajando cada balaustre como si de una escultura se tratara⁴⁸. La reja encuentra su paralela en la retablística, plasmada en la corriente didáctico-narrativa del arte religioso. La iconografía representada en los cierres supone el fiel reflejo de lo que contiene el interior de las capillas⁴⁹. Por ello, abundan los elementos del repertorio decorativo renacentista y los motivos heráldicos. Los frisos de estrechas fajas horizontales van enmarcando el cuerpo de balaustres sin romper la armonía de ritmos verticales junto al añadido de tondos y temas de santos dominicos que se vinculaban con la familia Guzmán. El coronamiento de estas rejas se remató con una gran cruz como exaltación de la fe. En cuanto a la policromía, las labores de dorado y pintura de las rejas se realizaban con panes de oro y se pintaban con colores al óleo. Se doran guarniciones y follaje, lo cincelado y lo que es transparente, y se pinta el coronamiento⁵⁰.

Estos proyectos distan pocos años entre ellos y se desarrollan en el ámbito de la etapa plenamente renacentista de la rejería, que para Olaguer-Feliú⁵¹ se encuentra establecida entre los años 1535 y 1575. Uno de los primeros trabajos de Pedro Delgado en Sevilla fue la reja que realizó en 1540 para la capilla de la iglesia parroquial de San Lorenzo que poseía Alonso de Ávila⁵². Durante estos años se construirán rejas concebidas como fachadas arquitectónicas clásicas, con jambas, columnas, pilares y entablamentos, con las proporciones que en esos momentos se guardaban en obras de piedra⁵³. Por último, podemos afirmar con toda probabilidad que detrás de este último proyecto del Condestable estuvo la mano de Hernán Ruiz II como diseñador. Además de éste, hay dos proyectos en

⁴⁶ Mata, 2001: 48.

⁴⁷ Olaguer-Feliú, 1982: 43.

⁴⁸ Gallego, 1982: 69.

⁴⁹ Mata, 2001: 101.

⁵⁰ Gallego, 1982: 70.

⁵¹ Olaguer-Feliú, 1982: 23.

⁵² Gestoso, 1889-1908: 437.

⁵³ Martín, 2005: 83-180.

los que intervino, uno el que hizo el 13 de febrero de 1559 cuando encargaba el arquitecto ilustre al maestro herrero Pedro Delgado, vecino de Sevilla, la hechura de una reja con sujeción a los dibujos que le entregó para la capilla propia del canónigo D. Juan de Castro en la Santa Iglesia de Córdoba⁵⁴. El otro, como apunta el profesor Hernández Núñez, cuando Hernán Ruiz II diseñó la reja que hizo Pedro Delgado en 1564 para el Obispo de Scalas⁵⁵, Baltasar del Río, en su capilla de la Catedral de Sevilla. Y en el mismo convento de San Pablo en 1567 realiza un trabajo en colaboración, en esta ocasión junto a Bartolomé de Salas, para realizar la reja que cerraría la capilla de Francisco de Rosales⁵⁶. Hernán Ruiz II murió en el año 1569 dejando tras de sí un legado artístico imborrable.

Conclusiones.

En ambos proyectos cada artista jugó un papel diferente. Roque de Balduque, puede decirse, que hace de bisagra en el paso del plateresco al purismo. Él realizó el diseño del retablo mayor ajustándose ya al nuevo estilo romanista y posiblemente influenciado por varias razones, el gusto artístico de sus comitentes, la presencia en la ciudad de artistas castellanos e italianos, imponiendo el nuevo gusto renacentista o la formación de algunas colecciones de antigüedad como la del I Duque de Alcalá. Todo ello nos permite sugerir que participaría lógicamente de este movimiento⁵⁷ que coincide con el cambio de gusto y ostentación⁵⁸ que va a experimentar la clientela sevillana. Al preferir ya, y hasta el término del siglo XVII, el retablo escultórico en vez de los tradicionales *altares* de pintura⁵⁹. Al mismo tiempo va calando la idea del artista en detrimento del artesano, éste debía de tener ahora una sólida preparación técnica y una buena formación humanística. El proyecto de Juan Bautista Vázquez “el Viejo” es un claro diseño purista y, como Palomero dice, el estilo predilecto de Serlio para labrar los retablos y sepulcros de personas de vida honesta y casta⁶⁰. Este cambio de estilo de Balduque a Vázquez se debe a la presencia de Hernán Ruiz II, hombre de amplia formación artística y promotor de las nuevas formas estéticas conforme a los tratados italianos. Asimismo, los retablos mayores tenían que atenerse a las trazas dadas por los maestros mayores en el último tercio del siglo XVI. El sentido que damos a estas últimas modificaciones con respecto a Balduque es la influencia que ejerció Hernán Ruiz sobre Vázquez, que fue decisiva para la evolución de sus retablos con los inicios de la depuración purista de las propuestas de Serlio y Vignola. Hernán Ruiz, con su extraordinaria capacidad para el diseño, desarrolló una actividad tan intensa entre 1558 a 1569 que han sido calificados estos años como la década prodigiosa⁶¹.

Además, Hernán Ruiz II actuó de fiador de Vázquez en el retablo contratado en 1566 para la iglesia de la Concepción de Huelva, y lleva a considerar a Morales que fuera trazado por Hernán Ruiz⁶², uno actuando como imaginero y otro dando las trazas. Todos trabajaban en equipo y coincidiendo con la línea argumental del profesor Morales, esta asidua colaboración hace pensar en la existencia, entre todos ellos, de un acuerdo o compromiso que les hiciera actuar como si integraran una compañía o *societas artis*⁶³. También, la sana competencia entre ellos sirvió de estímulo a los demás artistas del taller para progresar en su ascensión. Los artistas que militaban en las corrientes impuestas por los abanderados propiciaban a su vez la estima y el bienestar social⁶⁴.

⁵⁴ López, 1949: 33.

⁵⁵ Hernández, 2013:185-199. Falcón, 2012: 75-76.

⁵⁶ Mata, 2001: 167.

⁵⁷ Marías, 1989: 609-610.

⁵⁸ Lleó, 2001: 31-36

⁵⁹ Palomero, 1986: 161-162.

⁶⁰ Palomero, 1983: 89.

⁶¹ Halcón/Herrera/Recio, 2009: 109.

⁶² Morales, 1996: 87.

⁶³ Morales, 1992: 111-129.

⁶⁴ Martín, 1995: 134-135.

Por último, Vázquez fue fundamentalmente un imaginero⁶⁵ y tuvo que tener cierta libertad creadora, ajustándose espiritualmente a sus profundos valores cristianos; pero, a pesar de tales modificaciones estéticas al redactar las condiciones, nada se hizo al azar. Detrás había un gran taller de artistas donde se fue asimilando el nuevo estilo y las nuevas ideas.

Apéndice documental.

Documento nº 1.

1572, agosto, 31.

Pleito seguido entre Iñigo de Tovar [Fernández de Velasco], V Condestable de Castilla, en nombre de su mujer María de Girón, difunta; contra el monasterio de San Pablo de Sevilla, sobre la construcción de una capilla y retablo para las sepulturas de Mencía de Guzmán.

Archivo Histórico de la Nobleza. AHNobleza. FRIAS, C. 411, D. 3, fol.1v.-3v.

‘Primeramente a de tener desde el suelo hasta lo más alto del remate de en medio sesenta y dos palmos de vara y de ancho cuarenta y cinco palmos de vara de medir con vuelos de molduras. Item a de ser de madera de borne de Flandes toda la arquitectura y la imaginería de madera de pino de segura todo ello seco y bien sazonado con los menos nudos y que sea o se pueda o de madera de cedro de Indias. Item que toda la arquitectura ha de ser lijada emplastosa e de ser en redondo desde la primera entrecalle hasta la postrera porque las dos entrecalles de los lados han de estar en cuadrado y desde ella va de volver en bulto redondo. Item que a de ser la primera orden de género dórico y la segunda de jónico y la tercera corintia y la quarta compuesta, todo ello conforme a la traça, en quando a lo acabado y en quanto a la orden como aquí va dho con que donde van las columnas de dos escudos se aparten una de otra para que entre ellas vaya un nicho y ençima un tondo con un profeta, todos ellos artesonados de muy galanos compartimentos con serafines y florones, aunque esto no este en la traça. Item a de tener los repartimientos conforme a la traça que son siete principales donde han de venir siete historias según todo, de todo relieve, que no le falte más de ser hecha por detrás adecuándolas por detrás por el peso e seguridad de bendiduras las quales sean mayores que el natural todo lo que mayor fuere posible y cupiere en sus capas de artesones, los quales dhos artesones han de ir muy ricamente labrados en los lados, sus labores de grutescos y romanos y en lo alto sus artesones de molduras y serafines o florones o como mejor convenga. Item que en el tondo de en medio aunque esta hecho como para ventana con su reja no a de ser así, sino en él, y en los otros dos de los lados otras tres historias asimismo de todo relieve las unas y las otras las que fueren pedidas por el padre prior y frailes del monasterio de san pablo. Item que en las entrecalles que se han de haçer entalladas columnas en sus nichos, han de ir diez figuras asimismo de todo relieve y hechas por la misma orden que las dhas historias las que asimismo fueren pedidas y señaladas por el dho prior y convento. Item que en el banco de este dho retablo han de ir labradas de mi relieve seis historias las que asimismo fueren pedidas por la dha orden y en el del ministro como esta en la traça con que lleve una manera de custodia donde a de estar el santísimo sacramento y en los lados de los resaltos, ricas orden ambas de talla. Item que además de los niños estén arrimados a las columnas primeras / / e han de ser revestidas de talla de abajo arriba muy menuda de romanas labores de grutescos y cosas vivas, y en estas como son, compartimentos, niños, frutas y lienços con festones de manera que quede muy rico e muy vistoso estriándolas por entre la talla todas ellas de todo relieve y de los géneros dhos con sus cornisas y frisos y arquitrabe los que a cada orden conviene. Item que todas las molduras altas y bajas han de ser tallada los demás miembros de sus follajes y óvalos y dentellones y quenta van a la usança romana y antigua, de manera que las dhas molduras queden muy ricamente labradas aunque no este en la traça. Item que así mismo han de ser todos los traspilares labrados de talla menuda de muy ricas labores de

⁶⁵ Estella, 1990: 20.

grutescos y cosas vivas y honestas que correspondan con sus columnas y las molduras de los dbos traspilares entalladas de sus follajes y óvalos. Item que si aquí se olvidare alguna condición para que la obra quede muy rica y vistosa y a contento del padre prior y convento, hecho y a vista de oficiales sea aquí habida por expresa, sin que se pueda alegar de más y a ninguna. Que lo que se ve y lo que no se ve por sus lados, todo queda labrado conforme a como se requiere al principal retablo. Item que se a de dar después de dorado, asentado y estofado en la capilla mayor de san pablo, sin que el monasterio ni otra persona alguna dejar a ello ninguna cosa de andamios ni madera ni clavaçón ni yeso ni otro pertrecho que sea menester, por que no se a de dar más de los maravedies en que está concertado. Item que todo los frisos y remates de este dho retablo han de ser asimismo de muy buena talla quede todo conforme con la demás obra de manera que todo ello quede lo mejor que se pueda haçer todo, mando para ello los mejores oficiales que se hallaren con que los modelos y traça de todo ello sea conforme a tal obra hecha de mano de tal maestro. Item se han de haçer veinte y quatro filacterias de madera de borne las grandes de en medio de vara y media y las pequeñas de una vara de medir de muy rica talla y en medio de cada ordenança de talla, un escudo de armas los que fueren pedidos por el señor Condestable mi procurador. Item que se a de haçer un sotabanco de la altura del altar de piedra blanca o de mármol blanco con los resaltos y çercha que llevare el retablo para que sobre, y sobre el altar se asiente el retablo. Las condiciones del dorado y estofado del dho retablo son las siguientes, primeramente a de ser bien aparejado de yeso y bol poniendo en toda las juntas y hendiduras de toda esta obra unas lienças delgadas de manera que después de encolado quede muy liso y sin que el yeso encubra la perfección que llevare la madera guardándose de no echar los fondos de yeso porque en aparejarlo y en dorarlo esta la bondad, porque no sea de cegar, ni dañar con los dbos aparejos. Item que después de aparejado todo este dho retablo así talla como imaginería y ensamblaje sin quedar cosa ninguna, se dore todo ello de oro fino, todas aquellas partes que la vista pueda alcanzar, como es uso y costumbre en semejantes obras, excepto que en algunas partes que convenga y este bien como son enveses // de ropas de figuras sean de plata fina para que sobre ella se hagan diferentes colores de esmalte y algunos espejos para fingir en ellos esmeraldas y rubies. Item que sobre el dorado y plateado en la talla en los niños y festones y alrededor de serafines y otras labores se cubran de diferentes colores a cada cosa lo que le convenga y sobre ello se esgrafien labores y rajándolo y picándolo con garfio para que descubra el oro y quede muy rico y costoso y asimismo la imaginería sobre el oro y plata lleve sus diferentes colores a cada figura la que le conviene y después rayado con su garfio de rajas y puntillos que parezca tela de oro, y en las orlas de las ropas, y todas las orillas unas labores de romanos y grutescos hechos de punta de pincel a modo de iluminación y dejando algunas figuras de las delanteras de las historias de solo oro, o con alguna dhas púrpuras sembradas por las ropas y con sus orlas de la orden que están dhas de punta de pincel. Item será obligado el pintor o pintores doradores, a que si alguna cosa de lo dorado se estropeare al tiempo de asentar del retablo lo vuelvan a haçer a su costa sin pedir demasía. Item que después de todo dorado y estofado como es dho así ensamblaje como talla como imaginería todas las encarnaciones que hubiere en este dho retablo se encarne de sus encarnaciones al óleo con su pulimento a cada cosa el color que le convenga de manera que todo ello sin faltar cosa quede en toda perfección a contento del prior y convento del señor san pablo y a vista de oficiales que de ellos sepan. Item que si alguna condición se hubiere olvidado y sea menester para la bondad y perfección sea ávida aquí por inserta, sin por ella pedir demasía alguna. Item que se han de dorar de oro bruñido veinte y quatro filacterias con sus escudos de armas las que fueren pedidas y esgrafiadas y coloridas dando a cada cosa lo que le convenga. Las condiciones de la reja presentadas por parte de dho monasterio para que por ellas los testigos digan y depongan sus dbos son las siguientes, primeramente que se a obligado a haçerla conforme a una muestra que esta firmada del reverendo mayor, prior y del dho convento de aquel que su poder hubiere. Item se ha obligado a çerrar el dho arco de toda la anchura de suerte que no pueda entrar persona ninguna, por pequeña que sea de manera que la dha capilla este bien guardada. Item con condición que a de tener de alto treinta y seis pies de vara de esta manera que a de tener el banco de la dha

reja en que va toda la obra asentada tres pies y la segunda orden de pilares que son los principales a de tener nueve pies y el friso e cornisa y arquitrabe que va ençima de los dbos pilares a de tener medio pie de banco de que este, no ocupe la vista y los pilares que han de ir ençima del friso han de tener cinco pies y el segundo friso y cornisa y arquitrabe de la tercera orden pie y medio y la quarta orden de pilares // a de tener quatro pies y el friso y cornisa y arquitrabe que va ençima de estos pilares a de tener dos pies y medio y todo lo demás a cumplimiento a los dbos treinta y seis pies a de ser coronación conforme a buena obra. Item con condiçion que los frisos segundo y tercero de la dha reja han de ser calados y transparente por dentro y por fuera labrados conforme a buena obra y el primer friso no a de ser calado porque no puede ser por ser pequeño. Item con condiçion que en los tondos de ençima de la puerta y los lados de la segunda condiçion han de ser a la voluntad del mayor de la obra si quisieren mudar las historias, y en esto no se entienda mejoría ni el dueño no a de dar para ello cosa ninguna. Item con condiçion que toda esta dha obra a de ser conforme a la dha muestra muy bien labrada y a contento del mayor de la obra y a vista de ofiçiales que la entiendan y la coronación e historias y frisos y arquitrabes han de ser a dos haç muy bien labrados y todos los pilares de la dha reja, han de haçer un dibujo en una tabla y conforme a lo que se han de haçer y este dho dibujo a de ser firmado del dho mayor y del dho escribano ante quien paga. Item con condiçion que los modelos y dibujos de la coronación e historias que se han de poner en la dha obra se han de haçer al tamaño, y contratándose de ella se a de firmar de los dbos señores y escribano. Item con condiçion que toda esta dha obra a de ser muy acabada conforme a la capilla y a las personas que están enterradas en ella. Item con condiçion que la a de llevar a su costa y asentarla e pagar los andamios e yeso e que el mayor de la obra no sea obligado a darle cosa ninguna más de lo que fuere igualada la reja.

Las condiçiones para haçer la reja que fueron presentadas por parte del Condestable son las siguientes, primeramente sea obligado haçer la reja conforme a la muestra que esta firmada del muy reverendo padre prior del dho monasterio del señor san Pablo de la çidad de Sevilla y del señor Comendador Melchor. Item sea obligado a haçer la dha reja así en los arquitrabes, frisos, cornisas como en la corona, todo a dos haçes. Item a de haçer la dha reja de veinte y nueve pies de vara en ancho y de altura a de tener doçe varas y media, que son treinta y siete pies y medio de vara desde el suelo de la iglesia hasta lo ultimo de la corona de la dha reja repartidos en esta manera, que la peana de piedra sobre que a de asentarla dha reja tenga media vara en alto que es pie y medio que los pilares y columnas de la primera orden que cargan sobre la peana de piedra han de tener doçe pies en alto y el arquitrabe y friso y cornisa que carga sobre estos dbos pilares tenga dos pies y medio de vara en alto y los pilares de la segunda orden tengan diez pies en alto y el arquitrabe y friso y cornisa que carga sobre estos dbos pilares de la segunda orden tenga tres pies de vara en alto // repartidos en proporçion conforme a buena obra y ambos frisos, alto y bajo han de ser transparente y con su follaje a lo romano no embargue. Que la muestra no tiene follaje más que en el uno, se entiende que así el uno como el otro han de tener follaje y dentro de aquellos tondos en lugar de los profetas que están dibujados pongan santos de la orden de santo Domingo en ambos frisos. Item mas a de tener la dha reja las quatro columnas así la de la primera orden como las de la segunda huecas y con sus almas en que se sustente la dha rejas e tengan el grosor según su altura que conviene a buena obra y en proporçion y asimismo en los balaustres mayores y menores se les de el grueso que conviene a buena obra según la altura que tienen están, bien se tenga consideración en el repartir de los terçios de los dbos balaustres que tengan proporçion y más por quanto los balaustres tienen mucha altura se requiere tener cada balaustre dos botones más de los que están dibujados en la dha muestra entre mazorca y basa un botón de cada parte en ambas ordenanças de balaustres, por que a no echar quedaban muy desnudos y pobres y desproporçionados. Item sea obligados a estañar todos los balaustres de la dha reja exçepto basas y botones que han de ser dorados y que los estañen en la çidad de Sevilla e no fuera de ella porque al tiempo de asentar la dha reja este fresco el estañado e bien tratado porque si de fuera se trajese, lo estañado no vendría ni podía venir bien acondicionado, y como conviene. Item la corona ha de tener en alto ocho pies y medio de vara

basta lo último de los remates que tienen los niños en la cabeza y de allí suba la cruz todo lo que puede subir, según esta en la muestra. Item a de tener la puerta de la dha reja de buco ocho pies o tercias de vara y los quicios tengan su codillo para que se puedan arrimar a la dha reja quando la abriesen en manera que no hagan embarazo ninguno. Item tenga un cerrojo con su cerradura con dos llaves asentado por la parte de adentro de la capilla que sea bien hecho según se requiere para la dha reja. Item que la deje hecha y acabada dentro de tiempo, y a vista de oficiales sabedores del dho oficio e que si dentro del dho tiempo no la diere hecha y acabada y asentada la dha reja la puedan dar a otro oficial que la haga y acabe y asiente y todo lo que mas costare del preçio que esta igualada sea a su costa en razón de no haber cumplido lo contratado y con su simple juramento del señor Comendador Melchor sea creído de lo que así más diere y pagare por ella. Item sea obligado a asentar la dha reja en la capilla dándola hecha y asentada la dha peana de piedra y sus agujeros hechos en ella y más los olambres en las paredes donde entran las traviesas y el yeso y todo lo necesario para fijar la dha reja y asimismo los andamios, finalmente que el maestro que hubiere hecho la dha reja no sea obligado más de lo tocante a su oficio ni otra de ella en la dha capilla más que de su dho. Y para haçer y cumplirlo en estas condiçiones convenido de fianças a contento del señor Comendador Melchor e que si no diere las fianças dentro de quinze días que se pueda quitar la obra y darla a otro e incurra en pena. Item a de tener la dha reja çinquenta y dos balaustres y cuatros columnas en la primera orden que son por todas çinquenta // y seis y en la segunda ordenança otros tantos. Item que en toda la dha reja no eche ni gaste hoja de Milán porque es obra baladí sino echa para vizcaina o hecha y batida acá en la tierra porque así cumple a buena obra. Estas parece que son las condiçiones del modelo que llevo el comendador Melchor. Las quales están al pie de ellas de un nombre que diçe fray Alonso de Armilla prior, junto o ençima de la dha firma están dos renglones que al parecer parecen ser escritos de mano del dho fray Alonso de Armilla prior que diçen, y hecha la reja con estas condiçiones el convento e yo nos damos por contento”.

“Las condiciones con que se a de haçer el retablo en lo que toca a la talla que están firmadas de Antonio de Alfán y de Hernán Ruiç y de Bautista Vázquez maestros entalladores y de fray Bernardino de Bique prior que fue del dho monasterio que se a pedido por la parte del Condestable que sea reconocidas las firmas que en él están, el qual, es este que se sigue. // Primeramente a de tener de alto este dho retablo çinquenta y un pies de varas de medir de altura hasta la punta del remate que viene sobre la caja de la orden del mismo, dentro de la qual a de estar Xpto y Nra. Señora e San Juan. Asimismo a de tener de ancho con las voladas de las molduras treinta y quatro pies, su planta será en forma redonda como se demuestra en las espaldas de la traza que esta firmada del muy reverendísimo padre, prior y del maestro mayor de la santa Iglesia de Sevilla. Item es condiçion que toda la madera de la arquitectura y talla sea de borne de Flandes y toda la imaginería de las historias y figuras sea de pino de Segura lo mejor que se hallare. Item que sobre la dha planta redonda se elija el banco y la primera orden del género corintio todo bien medido según orden de buena arquitectura guarneciéndolo y adornándolo de talla de niños y festones y serafines que todo sean cosas naturales y honestas y todas las columnas que lleva este dho retablo vayan estriadas y voladas como en la dha planta se demuestra y los traspilares labrados, los capiteles y basas, asimismo con los repartimientos de los intercolumnios que en la traza se demuestran. Item sobre esta dha orden se elija la segunda, tercera y quarta orden asimismo del género corintio guardando sus medidas como en la primera orden esta dho que conforme a la traza guarneciéndolo y adornándolo como en la traza se demuestra. Item que sobre estas dhas ordenes vayan sus remates de talla conforme a la obra de la traza con tondos y veneras y niños y festones todo conforme a la traza. Item que en las nueve cajas principales vayan nueve historias de mi relieve las que fueren acordadas por el padre prior y convento del dho monasterio. Item que en la venera alta de en medio lleve un Dios Padre con sus niños y nubes y serafines de mi cuerpo echando la bendición y del mayor relieve que se pueda. Ytem asimismo sean de haçer catorçe figuras de todo relieve para las catorçe cajas de las entrecalles las que fueren pedidas por el dho mayor prior y convento. Item

que en el banco en los dos espacios de debajo de las cajas colaterales que es en el banco vayan dos historias ricas e figuras de que aya relieve las que fueren pedidas. Item que en la caja primera y principal de la orden de en medio se a de haçer una custodia así de ensamblaje como de talla e imaginería muy bien labrada conforme a la traza conforme a la imaginería que fuere pedida de manera que quede muy bien adornado y enriquecido. Item que todo lo que se crecen en alto y en ancho este dho retablo se a de pagar al respecto del conçierto que primero estaba hecho con Roque de Balduque. Las condiçiones con que se a de pintar este retablo. Primeramente toda la obra que lleva este dho retablo así de talla como de ensamblaje como de imaginería a de ser muy bien aparejado de esta manera que después de haberle encolado todas las juntas y hendiduras lleven unos lienzos y luego emplasteçido y sobre ello muy bien aparejado de sus manos de yeso y de bol de manera que la figuras queden limpias del yeso que no pierdan de imperfecçión. Item que sobre este dho aparejo toda la arquitectura y talla con todos sus remates ha de ir dorado de oro fino todas aquellas partes que la vista pueda alcanzar como es uso y costumbre en semejantes obras exçepto que en algunas partes que convenga vaya plateado de plata fina como es en los enveses de las ropas, y a las capas con doraduras en algunas partes de // molduras o espejos para fingir esmeraldas o rubíes. Item sobre este dorado y plateado en los niños y festones y alas de serafines se hagan diferentes labores de cambiar todo al temple y sobre esto se esgrafie de labores y desenrajados y picados perfilándola con el garfio la dha talla de manera que quede vistoso y galano y todos los rostros de serafines desnudos de niños e otros desnudos vayan encarnados de sus encarnaciones al óleo con su pulimento dando a cada cosa la color que le conviene. Item que asimismo toda la imaginería de las historias y figuras y custodia vaya asimismo dorado de oro fino todas las figuras y plateados los enveses de las ropas y los cancajos de todas. Las custodias vayan de colores a cada cosa el color que le convenga de manera que no lleven oro ninguno. En todo los cancajos para que las figuras descubran bien y sobre el dorado de las figuras algunas ropas de las de delante se queden de oro porque salgan más de las de detrás con sus orlas por las orillas y en las demás figuras vayan cubiertas de colores las más claras delante y todas ellas por ser de mi relieve vayan ayudadas de claro y de oscuro a modo de pintura y no de estofado y esgrafiadas muy ricamente de muy ricas labores todas las orillas unas fajas de trébol quatro de dos en ancho y en los cuerpos las labores que llevaren sean que no deshagan los traços de la ropa descubriendo siempre menos oro a las de detrás y los rostros y manos y desnudos y cabellos vaya de sus colores al óleo con pulimento lustroso dando a cada cosa lo que le conviene de manera que quede en mucha perfección. Item que después de dorado y pintado si al tiempo del asentarse desdorar o despintare algunas cosas todo lo que se estropeare se ha de volver a pintar y dorar de manera que todo quede muy perfectamente acabado. Item que después de labrado de talla y pintado de pintura como dho es, lo ha de dar asentado, Bautista Vázqueç escultor que es el maestro que de ellos se encarga a su costa sin que el monasterio de cosa alguna si no los maravedíes en que se ha reconçertado sino que él ponga telar y andamio y clavaçón y cal y yeso y todas las máquinas que se requieren y porque así lo cumplirá lo firmo de su nombre y sobre ello dará las fianças neçesarias”.

Bibliografía específica.

- Alonso, B./De Carlos, M./Pereda, F.: *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte, (siglos XV-XVII)*. Valladolid: Universidad. (2005).
- Azcarate, J. M.: *Historia Universal del Arte Hispánico. Escultura del siglo XVI*. Ars Hispaniae, Vol. XIII. Madrid: Ediciones Plus-Ultra. (1958).
- Estella Marcos, M.: *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América. Nicolás de Vergara, su colaborador*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (1990).
- Estella Marcos, M.: “La escultura castellana del siglo XVI”. En: *Revista Cuadernos de Arte Español*, 8, Madrid: Historia 16. (1991).
- Echevarría Goñi, P. L.: “Policromía renacentista y barroca”. En: *Revista Cuadernos de Arte Español*, 48, Madrid: Historia 16. (1991).
- Falcón Márquez, T.: “Baltasar del Río, Obispo de Scalas, y su capilla en la Catedral de Sevilla”. En: Camacho Martínez, Rosario/Asenjo Rubio, Eduardo.: *Patronos y modelos en las relaciones entre Andalucía, Roma y el Sur de Italia*. Málaga: Edita Universidad de Málaga. (2012).
- Fernández Rojas, M.: *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Benedictinos, Dominicos, Agustinos, Carmelitas y Basílios*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. (2008).
- Galán Parra, I.: “El linaje y los estados señoriales de los duques de Medina Sidonia a comienzos del siglo XVI”. En: *Revista España Medieval*, 11, Madrid: Universidad. (1988).
- Gallego de Miguel, A.: *Rejería Castellana*. Valladolid: Edita Institución Cultural Simancas. (1982).
- Gestoso Pérez, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla: Edita La Andalucía Moderna, t. III. (1889-1908).
- Gila Medina, L. / Herrera García, F. J.: “Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada”. En Gila Medina, Lázaro.: *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica. 1580-1625*. Madrid: Edita Arcos Libros. (2010).
- Gómez Sánchez, J. A.: “Antonio de Alfán y Juan de Oviedo el Viejo. El retablo de la Inmaculada de la Parroquia de Santa Ana de Sevilla (1573-1574)”. En: *Revista Atrio*, 19. (2013).
- Gómez Sánchez, J. A.: “Sobre Sebastián de Pesquera y Claudio de León, vidrieros de la Catedral de Sevilla”. En: *Revista Atrio*, 15-16. (2009-2010).
- González Moreno, J.: *Don Fernando Enríquez de Ribera. Tercer Duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637)*. Sevilla: Imprenta Municipal. (1969).
- Hernández Díaz, J.: “La parroquia sevillana de Santa María Magdalena. Templo del extinguido Convento de Dominicos de San Pablo”. En: *Revista Boletín de Bellas Artes*, 8. (1980).
- Hernández Díaz, J.: “Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista”. En: *Revista Archivo Hispalense*, 3. (1947).
- Hernández Díaz, J.: *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (1951).
- Hernández Núñez, J.C.: “Las rejas de la capilla de Scalas de la Catedral de Sevilla”. En: *Revista Laboratorio de Arte*, 25. (2013).

- Herráez y Sánchez de Escariche, J.: “Antonio de Alfán: Aportaciones al estudio del arte pictórico sevillano del siglo XVI”. En: *Revista Boletín de la Sociedad Española de excursiones. Arte, Arqueología, Historia*, 37. (1929).
- Huerga Teruelo, Á.: *Los dominicos en Andalucía*. Madrid: Guaflex Editorial. (1992).
- Larios Ramos, A.: “Los dominicos y la Inquisición en Sevilla durante la Modernidad”. Sevilla. En: *Revista de Humanidades*, 27. (2016).
- Larios Ramos, A.: “Los dominicos y la Inquisición”. Sevilla. En: *Revista Clío y Crimen*, 2. (2005).
- López Martínez, C.: *El arquitecto Hernán Ruíz en Sevilla*. Sevilla: Edita Escuela Provincial de Artes Gráficas. (1949).
- Luque Teruel, A.: “Origen del retablo barroco en Sevilla. El modelo tetrástilo, 1600-1660”. En: *Revista Espacio y Tiempo*, 22. (2008).
- Lleó Cañal, V.: *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Ediciones Libanó. (2001).
- Mariás, F.: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*. Madrid: Ediciones Taurus. (1989).
- Martín González, J. J.: *El escultor en el Siglo de Oro*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (1985).
- Martín González, J. J.: “El artista en Sevilla en el siglo XVII”. Sevilla: *Archivo Hispalense*, 237. (1995).
- Martín Ibarraran, M. E.: “Rejería renacentista en Álava. Talleres foráneos en la Llanada”. En: *Revista Ondare*, 24. (2005).
- Mata Torres, J.: *La rejería sevillana en el siglo XVI*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. (2001).
- Morales Martínez, A. J.: *Hernán Ruíz “el Joven”*. Madrid: Ediciones Akal. (1996).
- Morales Martínez, A. J.: “Hernán Ruíz II y la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla”. En: *Revista Laboratorio de Arte*, 5. (1992).
- Nieto Alcaide, V.: *La vidriera del Renacimiento en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (1970).
- Nieto Alcaide, V.: *La vidriera española ocho siglos de luz*. Donostia-San Sebastián: Editorial Cátedra. (1998).
- Nieto Alcaide, V.: *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del renacimiento*. Madrid: Ediciones Cátedra. (1989).
- Olague-Feliú Alonso, F.: “Hierros y Rejerías”. En: Bonet Correa, Antonio. *Historia de las Artes aplicadas e Industriales de España*. Madrid: Editorial Cátedra. (1982).
- Pacheco, F.: *Arte de la Pintura*. Madrid: Editorial Cátedra. (1990).
- Palomero Páramo, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. (1983).
- Palomero Páramo, J. M.: Juan Bautista Vázquez el Viejo y el retablo de la Virgen de la Piña, de Lebrija”. En: *Revista Archivo Hispalense*, 210. (1986).
- Pérez Bueno, L.: *Vidrios y vidrieras. Artes decorativas españolas*. Valladolid: Editorial Maxtor. (2006).

- Porres Benavides, J. A.: *La técnica de Juan Bautista Vázquez el Viejo*. Tesis doctoral, Córdoba: Universidad. (2014).
- Recio Mir, Á./Halcón, F./Herrera, F.: *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Cajasol. (2009).
- Rico, F.: *El sueño del Humanismo. De Tetarca a Erasmo*. Madrid: Alianza Editorial. (1993).
- Roda Peña, J.: “Nuevas noticias sobre la ruina y reconstrucción de la iglesia del Real Convento de San Pablo de Sevilla, según un manuscrito inédito de 1692-1708”. En: *Revista de Humanidades*, 27. (2016).
- Roda Peña, J.: “La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica. 158-1625”. En: Gila Medina, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arcos Libros, S. L. (2010a).
- Roda Peña, J.: “El nazareno de las Fatigas y su capilla en la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla”. En: *Revista Laboratorio de Arte*, 22. (2010b).
- Rodríguez G. de Ceballos, A.: “El retablo Barroco”. En: *Revista Cuaderno de Arte Español*, 72, Madrid: Historia 16. (1992).
- Torres Balbás, L.: *Historia Universal del Arte Hispánico. Arquitectura Gótica*. Ars Hispaniae, Vol. VII. Madrid: Ediciones Plus-Ultra. (1952).
- Torres Pérez, J. M.: “Un claro seguidor de Roque Balduque: Pedro de Paz, escultor extremeño del siglo XVI”. En *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, Badajoz: Institución Cultural “El Brocense”. (1981).
- Vélez Chaurri, J. M.: “Becerra, Anchieta y la escultura romanista”. *Revista Cuadernos de Arte Español*, 76, Madrid: Historia 16. (1992).